



Мария А. Дмитриовская

Об отношении искусства и действительности,
или Почему майор Лавренов убил Элизу Прево:
рассказ Юрия Буйды «Чужая кость»¹

Роберту Чандлеру

«Писателя всегда занимала проблема
соотношения вымысла и реальности,
искусства и действительности...»

Ю. Буйда. Ерма²

«... Андрей снова открыл... рассказ...
В тексте таилась какая-то загадка»

Ю. Буйда. Школа русского рассказа³

... and gather me
Into the artifice of eternity.

W.B. Yeats. *Sailing to Byzantium*

Постановка проблемы. Юрий Буйда – современный писатель, мастер рассказа, уроженец пос. Знаменск Калининградской области (бывш. нем. Велау). Одним из лучших созданий писателя является цикл рассказов, который условно можно назвать «прусским». В том цикле в причудливой форме отразилась жизнь городка его детства. С 1991 года рассказы публиковались в «толстых» журналах и потом составили книгу «Прусская невеста», включившую 47 рассказов и вышедшую в 1998 г. в издательстве «Новое литературное обозрение». Исследователями уже была отмечена принципиальная «открытость» цикла. Уже после выхода книги в свет появились новые рассказы, дополняющие цикл. Нас будет интересовать главным образом один из них – «Чужая кость», хотя в процессе исследования мы неизбежно будем обращаться и к другим произведениям писателя. Специфику хронотопа рассказа составляет то, что действие в нем происходит собственно в Велау в 1945г., в период взятия города советскими войсками. Обращение к «военному» хронотопу присутствует еще только в двух вошедших в книгу

«Прусская невеста» рассказах – «Веселая Гертруда» и «Синие губы», однако этот хронотоп не является там единственным.

Сюжет рассказа «Чужая кость» составляет история стремительно за два дня развивающейся любви между назначенным комендантом городка майором Петром Лавреновым и немецкой девушкой Элизой Прево. Неожиданным и шокирующим является то, что в конце Лавренов убивает Элизу. Потом в ночном бою он гибнет сам. Убийство Элизы выглядит настолько странным, что Ю. Буйда счел нужным дать этому объяснение, для чего приписал к рассказу своеобразный «философский эпилог», который, впрочем, не вполне удовлетворяет читателя и проходит мимо его сознания. Так, согласно результатам небольшого проведенного автором настоящей статьи опроса, люди считают, что Лавренов убил Элизу: а) чтобы она не досталась другим после его смерти; б) чтобы избавить ее от возможных ужасов и страданий; в) потому что он был ненормальным – не случайно он ранен в голову. Некоторые респонденты вообще отрицали логичность поступка Лавренова – по их мнению, убийство любимой женщины невозможно. Предлагая объяснения, читатели тем не менее постоянно испытывали сомнение и не бывали полностью удовлетворены своими ответами, что свидетельствует об остающейся загадке.

В данной статье мы постараемся предложить свой ответ на продолжающий тревожить мысль вопрос. Для этого нам придется показать, *как* сделан рассказ и с *какой целью* он сделан. То есть нам придется понять, *что* на самом деле представляет собой рассказ, *о чем* он написан. Здесь придется столкнуться с тем, что рассказ представляет собой повествование, предполагающее разные уровни интерпретации, где за любовной историей майора Лавренова и Элизы Прево скрывается на самом деле эстетический трактат, отражающий взгляды писателя на сущность литературы и – шире – искусства.

Обнажение / обнаружение приема: интертекст у Ю. Буйды. О страсти писателя к интертекстуальности говорит его собственное изящное признание, сделанное в книге «Желтый дом», где под таинственным Ю Вэ скрывается сам Юрий Васильевич Буйда (это его инициалы):

«Ю Вэ утверждал, что он, как всякий художник, – вор, шпион и убийца. Подражая друг другу, люди не стеснялись воровства, изящно называя его заимствованием. Они вынюхивают, высматривают, лезут в чужие письма и души, шпионят за людьми, словами и даже за Богом. Наконец, они останавливают мгновения жизни, чтобы тронуть читательские сердца “мертвым безликим словом” (Фолкнер). Но Ю Вэ пошел дальше. Всякий раз, переправляясь через реку в лодке с каким-нибудь писателем, он обязательно сбрасывал его в воду и бил по башке веслом, пока тот не утонет, приговаривая: “В этой лодке место только для одного!” Он поклялся, что точно так же поступит с любым писателем, как только окажется в ладье Харона. С него станется»⁴.

И действительно, произведения Буйды полнятся отсылками к его предшественникам. С ними он вступает в диалог, полемику и игру. Но степень «прозрачности» исходного прототекста (претекста, текста-основы) бывает различной. Максимальной степени обнажения прием достигает, например, в ряде рассказов, содержащих обращение к рассказам Чехова: герои Буйды читают и цитируют Чехова, а сюжет их жизни повторяет или же опровергает исходный протосюжет. Так построены рассказы «Школа русского рассказа» и «Химич». В других случаях степень проявленности интертекстуальности может тоже быть яркой (например, заимствование имен, узнаваемых сюжетов и мотивов), а может быть скрытой и требовать специальных изысканий.

В рассказе «Чужая кость» Ю. Буйды проявляются разные типы интертекстуальности. Начнем с более явного.

История Абеляра и Элоизы как протосюжет истории Лавренова и Элизы. В том доме, куда майор Лавренов определяется на житье, он видит в книжном шкафу две книги: «Historia calamitatum mearum» – «Историю моих бедствий» Пьера Абеляра и том Грегара «Lettres complètes d'Abélard et d'Eloïse» – полную переписку Абеляра и Элоизы. Другие книги, стоящие в книжном шкафу, не названы. Это чрезвычайно значимо: отмеченные две книги служат средством порождения сюжета. В литературе описание книжных полок часто используется как художественный прием. Например, знаменитая книжная полка в романе В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» привлекла к себе внимание целого ряда исследователей⁵. Их задачей была интерпретация встроенности перечисленных Набоковым книг в художественный мир романа. У Набокова книжная полка представляет собой загадку, разгадать которую до конца и привести все к единому знаменателю вряд ли возможно: мнения исследователей достаточно различны. Совершенно другой случай у Буйды. Прием обнажен: назвав две книги, писатель тем самым открыто задал стратегию понимания дальнейшего повествования. История Абеляра и Элоизы представляет собой «встроенный» в рассказ текст, который в сжатом виде содержится в названиях книг. Читая рассказ Буйды, читатель одновременно разворачивает исходный прототекст.

Пьер Абеляр (Abélard) (1079 – 1142) – французский философ, богослов и поэт. Трагическая история его любви к Элоизе приобрела известность и превратилась в факт литературы благодаря книге Абеляра «История моих бедствий» и последующей их переписке. Вот как Абеляр описывает свое стремление найти пути к сближению с Элоизой:

«А именно, жила в самом городе Париже некая девица по имени Элоиза, племянница одного каноника, по имени Фульбер. Чем больше он ее

любил, тем усерднее заботился об ее успехах в усвоении всяких каких только было возможно наук. <...> И рассмотрев все, привлекающее обычно к себе влюбленных, я почел за наилучшее вступить в любовную связь именно с ней. Я полагал легко достигнуть этого. В самом деле, я пользовался тогда такой известностью и так выгодно отличался от прочих молодостью и красотой, что мог не опасаться отказа ни от какой женщины, которую я удостоил бы своей любовью. Я был осведомлен о познаниях этой девушки в науках и о ее любви к ним и потому был уверен, что она легко даст мне свое согласие <...>

Итак, воспламененный любовью к этой девушке, я стал искать случая сблизиться с ней путем ежедневных разговоров дома, чтобы тем легче склонить ее к согласию. С этой целью я начал переговоры с дядей девушки (при содействии некоторых его друзей) – не согласится ли он принять меня за какую угодно плату нахлебником в свой дом, находившийся очень близко от моей школы. <...> А Фульбер был очень скуп и сильно стремился доставить своей племяннице возможность дальнейшего усовершенствования в науках. При наличии этих двух обстоятельств я легко получил его согласие и достиг желаемого; весьма заинтересованный, разумеется, в получении денег, он был убежден и в том, что его племянница чему-нибудь от меня научится.

Сверх моих ожиданий он стал настойчиво меня уговаривать, согласился на мои предложения и сам помог моей любви: а именно, он поручил племянницу всецело моему руководству, дабы я всякий раз, когда у меня после возвращения из школы будет время, – безразлично днем или ночью, – занимался ее обучением <...>⁶

Абеляр ревностно взялся за обучение Элоизы, но скоро занятия превратились в любовные свидания, результатом чего стала беременность Элоизы. Фульбер был вне себя от гнева и требовал, чтобы Абеляр и Элоиза обвенчались. Однако, поскольку женитьба поставила бы крест на карьере Абеляра, Элоиза была против этого шага. Тем не менее Абеляр и Элоиза обвенчались тайно, но Фульбер, подозревая обман со стороны Абеляра, подкупил его слугу, который ночью оскопил своего хозяина. После этого Абеляр и Элоиза затворились в монастырях. Общение между ними было ограничено перепиской.

Отметим бросающиеся в глаза параллели между этой историей и сюжетом у Буйды. Петр Лавренов поселяется в «доме пастора, где доживала свой век полуслепая старуха-вдова»⁷. Старухе помогает ее племянница Элиза. Встречаются они в доме ее дяди (он умер, но там живет его вдова – игровое превращение одной из деталей протосюжета, или претекста). Дом пастора – аналог дома каноника Фульбера. Повторяется история любви между юной девушкой и мужчиной старше нее. Абеляр оскоплен, а майор Лавренов ранен в паховую область. Всего у него три ранения: два – в голову, характер же третьего сначала вуалируется и проясняется лишь по

ходу повествования. Ночная любовная сцена окончательно подтверждает, что третье ранение Лавренова – аналог кастрации у Абеяра. Их сближают и особенности профессий: Лавренов – бывший учитель математики, в силу необходимости ставший военным. У Абеяра с точностью наоборот: он в юности отказался от военной службы в пользу религии и преподавания.

Имена и фамилии героев. Параллелизм сюжетов акцентирован в рассказе также параллелизмом имен *Пьера* Абеяра и *Элоизы*, с одной стороны, и *Петра* Лавренова и *Элизы* – с другой. При этом, хотя имена *Элоиза* и *Элиза* (Элизабет) имеют различное происхождение, они легко поддаются сближению на основе фонетического сходства. Фамилии не менее значимы. Фамилия Лавренов представляет собой анаграмму фамилии Абеяра (Абелар) (второй вариант транслитерации предложен как единственный в Словаре Брокгауза и Эфрона⁸). Фамилии Абелар и Лавренов, рассмотренные анаграмматически, различаются лишь буквами (звуками) «б» и «в». Это отличие не столь сильно: в рассказе Ю. Буйды «Биксмут и Виксмут» фамилии супругов, вынесенные в название, различаются теми же звуками

Вместе с тем следует отметить, что фамилия Лавренов не вымышленная. Она распространена в Знаменске – на родине Юрия Буйды. В числе первых знаменских переселенцев были три брата Лавреновы, с одним из которых на бумажной фабрике произошел несчастный случай. Будущий писатель не мог не знать об этом (и потому, что его отец работал заместителем директора фабрики, и потому, что для небольшого городка это было громкое событие). Впрочем, ни один из реальных Лавреновых не имел отношения к взятию Велау⁹.

Весьма примечательно, что в рассказе имена Петра Лавренова и Элизы даются не только в своем основном виде, но еще в двух разновидностях, что в сумме дает три формы – на русском, немецком и французском языках (*Петр* – *Петер* – *Пьер*; *Элиза* – *Элоиза* – *Лиза*). С именем *Петер* перекликается и название родного города Лавренова – *Питера*. Французский вариант имен призван еще больше актуализировать связь с протосюжетом и сделать ее демонстративно проявленной. Имена *Петер* и *Лиза* появляются в устах героев как знак разрушения национальных и культурных границ и вовлечения другого в сферу «своего».

Имя героини мы узнаем в результате вопроса Лавренова:

«– Как Вас зовут? <...>

– *Элиза*, – ответила пасторша. – Ее предки из старинной гугенотской семьи <...> Настоящее ее имя – *Элоиза*» (27).

Итак, пасторша называет имя племянницы и указывает на ее французские корни. Французское происхождение Элизы-Элоизы исключительно удачно исторически мотивировано. Дело в том, что когда в 1685 году был

отменен эдикт Людовика XIV о гугенотах, то на основании приглашения Великого курфюрста Фридриха Вильгельма 29 октября 1685 года в Восточную Пруссию прибыло большое количество гугенотов (350 из них поселились в Кенигсберге). Гугеноты играли большую роль в экономической и культурной жизни Восточной Пруссии¹⁰.

Обратимся к рассмотрению того, как распределено в рассказе имя героини. Сам Лавренов употребляет имя девушки семь раз, из них *Элиза* – четыре раза, *Лиза* – один раз; имя *Элоиза* использовано им дважды, из них один раз на французском языке. Частотность и особенности употребления имени героини в авторской речи существенно иные. Сначала Буйда два раза называет девушку *Элизой*, потом переходит на имя *Элоиза* (девять раз), причем в конце рассказа сообщает в связке с именем и французскую по происхождению фамилию – *Элоиза Прево*. Здесь прослеживается следующая закономерность: Лавренов при общении с героиней предпочитает придерживаться ее общепринятого немецкого имени, в то время как автор склоняется в пользу французского варианта – в этом явно проявляется настойчивое желание писателя увязать в одно целое сюжет и протосюжет. Обратим внимание на знаковость французского языка в рассказе – им владеют пасторша, Элиза и Лавренов. Стоит сказать и о франкофилии Буйды в целом: особенно рельефно она проявляется в рассказе «Полный бант»: в частности, там французским владеет красноармеец Алексей Ноздрев¹¹. В рассказе «Чужая кость» владеющие общим – французским – языком герои используют его, однако, всего один раз. Пасторша обращается к Элоизе со словами о ненормальности майора (он только что заставил девушку вымыть в его присутствии ноги). Пасторша говорит по-французски, не желая, чтобы Лавренов понял ее. Однако он, к их изумлению, тоже отвечает по-французски. На протяжении всего рассказа – и до этого эпизода, и после него – герои свободно общаются между собой, и это кажется настолько естественным, что не сразу возникает вопрос о том, на каком же, собственно, языке они говорят. Кажется, что они говорят по-русски – потому что по-русски написан рассказ. Это один из способов проявления и утверждения в рассказе условной природы искусства.

Хотя майор предпочитает называть девушку ее немецким именем, он, тем не менее, как и сам автор, тоже явственно ощущает возможность совмещения своей жизни с протосюжетом об Абельяре и Элоизе. В самом начале рассказа, еще до появления Элизы, увидев в книжном шкафу книгу Абельяра и переписку Абельяра с Элоизой, он говорит: «Любопытно» (26). После того как Элиза по его просьбе моет свои ноги, Лавренов называет девушку *mademoiselle Eloïse* (27), но затем переходит на немецкое имя. Явственно проявляется различие интенций автора и Лавренова: если Буйда сразу хочет свести героев, то Лавренов скорее противится, но потом уступает этому как неизбежности.

Рассмотрим, как вводятся в рассказе имена главного героя. Сначала в авторском повествовании появляется номинация *майор Лавренов* – без указания на имя персонажа. Отметим также, что майор, спрашивая об имени девушки, сам не представляется в ответ. Столь явное нарушение конвенций общения происходит потому, что автору нужно столкнуть имена героев не сразу, а в другой, более значимой с художественной точки зрения ситуации.

Центральным эпизодом, из которого становится ясным осознание Лавреновым намечающегося параллелизма сюжета его жизни и протосюжета, является фрагмент его разговора с Элизой об именах во время прогулки к дамбе:

«← <...> Вас зовут *Петером*?

– *Петром*. *Петр* – значит “камень”. На котором зиждется здание Церкви Христовой. *Петр*. А вы *Элоиза*. Чушь, господи! Завтра-послезавтра *Пьер Лавренов* отправится на свидание с братьями во Христе из дивизии СС “Мертвая голова”...» (30).

Ответ на вопрос о своем имени (Петер – Петр) ведет Лавренова к актуализации аналогии с протосюжетом. Здесь Лавренов обращает внимание на французское имя героини («А вы Элоиза»). Соположение имен уже прямо взывает к протосюжету, и Лавренов пробует заковать эту связь («Чушь, Господи!»), однако непосредственно после этого называет себя Пьером Лавреновым – это единственная номинация Лавренова французским именем – причем именно автономинация. Итак, аналогия осознана Лавреновым: он Пьер, а девушка – Элоиза. Кроме того, выстраиваемая Лавреновым собственная причастность к христианской церкви (на уровне евангельской интерпретации имени Петр – ‘камень’, а также название противника «братьями во Христе») тоже работает на усиление параллели между Пьером Абеляром и Петром Лавреновым.

Имя Пьера Абеляра названо не только в начале рассказа, но и в конце, где писатель цитирует фрагмент о любви из его трактата «*Scito te ipsum*». Такой прием «рамки» работает на проявление авторской интенции¹². В конце рассказа после второго упоминания Пьера Абеляра Буйда называет полное имя героини – *Элоиза Прево*. Фамилия французская и еще раз подчеркивает происхождение героини. Но одновременно она литературная и отсылает к французскому писателю Антуану Франсуа Прево д’Экзиллю (1697 – 1763). Буйда дал эту фамилию героине не случайно. Прево, хоть и жил гораздо позже Пьера Абеляра, обнаруживает с ним ряд сходств. В Прево сочетались два влечения – к религии и писательскому делу. Он был монахом, а потом аббатом. У него была сильная авантюристическая жилка. В числе его дел и деяний исследователи называют и соблазнение юной ученицы¹³. Самым известным произведением Прево яв-

ляется «История кавалера де Грие и Манон Леско», представляющая собой любовную историю, в конце которой героиня умирает. Та же участь ждет Элоизу Прево – впрочем, умирают героини по различным причинам.

Смысл названия рассказа: чужая кость и родная кровь. Название рассказа «Чужая кость» объясняется тем, что в голову майора Лавренова вживлена кость другого человека. Сам герой так говорит об этом Элизе:

«После ранений в голову... мне дважды делали трепанацию черепа и хотели списать из армии к черту... но во второй раз хирург что-то придумал и заделал отверстие костной пластиной... *чужой костью*... <...> Когда я его спросил, чья эта кость, он довольно сухо ответил, что не интересовался ее происхождением – национальностью и прочим... его интересовали только краниометрические данные...» (29 – 30).

Условность искусства проявляется в рассказе и в том, что на самом деле совершить такую операцию невозможно – чужая кость обязательно бы отторглась. Итак, это своеобразная «прививка», но какая? Это прививка другой культуры у Лавренова: он «привит» подобно тому, как прививают дерево (почему бы не лавр?). Чужая кость – знак наличия другого, иного, без которого, однако, Лавренов не обрел бы своего существования. Чужая кость – это кость Абеяра, как бы прямолинейно это ни звучало. Не случайно она вживлена в голову – она определяет характер мыслей Лавренова.

Понятие «чужая кость» находится в рассказе в известной оппозиции к понятию «родная кровь»: их противопоставление восходит к дихотомии культуры и природы. «Родная кровь» – явление сугубо биологическое. Майор Лавренов рассказывает Элизе, что во время блокады его жена некоторое время поддерживала жизнь дочери, давая ей пить свою кровь из ранки¹⁴. Вспоминает Лавренов не жену, а дочь, то есть опять же «родную кровь».

Мотив «чужой кости» имеет параллель в более раннем рассказе Ю. Буйды «Чудо о чудовище», действие которого происходит во времена Ивана Грозного. Главному герою – сотнику Бите Буйлову – «литая медная пластина заменяла лобную кость, снесенную польской саблей под Смоленском...»¹⁵. В рассказе четыре раза употреблена номинация «медный лоб»¹⁶ и один раз – «меднолобый сотник»¹⁷. Подчеркнута материальность этой медной пластины: на ней блистает восходящее солнце, и она спасает Буйлова от пули восставших стрельцов: «Пуля сплюснулась и упала к ногам Биты»¹⁸. «Медный лоб» Биты Буйлова – это мета, выделяющая его из всех, подобно тому, как отмечен рогом на лбу дикий зверь Индрик, с которым герой сразится в конце рассказа, и оба они погибнут. «Чужая кость» майора Лавренова – тоже знак сопряженности с чужим, иным, другим. Однако это «чужое» должно быть преодолено и освоено. В этом отношении фигура Лавренова является символом специфики искусства вообще. В рассказе «Замок Лохштедт» Ю. Буйда пишет:

«Писатель – иностранец в любой стране, не исключая ту, которая отказывается считать его своим гражданином, <...> Восточная Пруссия, в силу уникальной исторической судьбы, заставляет, может быть, острее, чувствовать этот распад <...> Чужая земля, чужая история – чуждость можно преодолеть словом. Но что тут скажешь и на каком языке? Где взять слова в *чужом* – отсутствующем – пространстве и времени?»¹⁹

Слова у писателя Буйды обычно находятся. В предисловии к «Прусской невесте» Буйда пишет об объединяющей функции Слова, не знающего национальных границ. Собственный жизненный опыт ребенка, оказавшегося в чужой культурной среде и преодолевшего ее чуждость, Буйда передает Лавренову в виде чужой кости. Через снятие оппозиции «своего» и «чужого» осуществляется прорыв во все времена вечности.

Повторение «кастрационного» сюжета и связанных с ним имен в произведениях Ю. Буйды. Связь рассказа «Чужая кость» с рассказом «Чудо о чудовище» не столь глубока, как с произведениями, которые условно можно объединить в «кастрационный цикл»²⁰. Это, помимо «Чужой кости», рассказы «Рыжий и рыжая»²¹ и «На живодерне»²². В них с различными модификациями повторяется сюжет, схему которого мы уже выделили в рассказе «Чужая кость»: кастрация – последующая любовь – смерть героев в один (или почти один) день. Все три названные рассказа, а также значимый фрагмент из романа «Город Палачей»²³ в качестве важнейшего интертекстуального источника имеют историю Абеяра и Элоизы. Герои этих произведений образуют пары с практически неизменными именами: героинь зовут *Лиза* (в разных модификациях этого имени), а мужчин – *Петр* (только в рассказе «На живодерне» героя зовут *Филля* (*Филимон*) – рефлекс мифа о Филемоне и Бавкиде). Отметим, что у героев рассказа «Чужая кость» и романа «Город Палачей» совпадают не только имена, но и отчества – они оба *Ивановичи*. Второй крупный источник влияния – древнерусская (XVI века) «Повесть о Петре и Февронии Муромских». Из него заимствован змееборческий мотив: Петр Муромский – победитель похотливого змея, который приходит в обличье брата к его жене. У Буйды в рассказах «Рыжий и рыжая» и «На живодерне» этот мотив сливается с мотивом кастрации: орудием в обоих случаях служит меч / нож. Кроме того, повторен мотив смерти в один день, причем в рассказе «Рыжий и рыжая» ей предшествует штопанье варежки и втыкание иглы, соответствующее вышиванию Февронией воздуха, когда ей приходят сообщить о том, что Петр готовится умереть. Таким образом, имена героинь в произведениях «кастрационного» цикла восходят к Элоизе (другой, русский, источник влияния будет отмечен чуть ниже), а мужское имя Петр восходит к обоим названным претекстам. Следует заметить, что другие произведения западноевропейской литературы, где есть тема «кастрации», например, «Фиеста» Э. Хэмингуэя или «Любовник Леди Чат-

терлей» Д. Г. Лоуренса, по решению проблемы могут составить к рассказу Ю. Буйды только негативный фон.

Почему Лавренов убил Элизу? Интерпретация первая: семантика жертвы. Убийство майором Лавреновым Элоизы-Элизы выглядит совершенно неожиданным и шокирующим. Оно явно противоречит логике любви, а ведь Лавренов любил Элизу. Для интерпретации этого поступка должны быть обнаружены какие-то более глубокие причины. Далее мы последовательно предложим три интерпретации убийства, двигаясь по направлению к самой, на наш взгляд, основной.

Первая интерпретация связана с поиском соответствий тому, что Элиза в рассказе «Чужая кость» выступает как жертва, в данном случае – жертва убийства. Однако семантика насилия и жертвы явственно прослеживается в истории Абеяра и Элоизы. В «Истории моих бедствий» Абеяра подробно описывает свой замысел вступить в связь с Элоизой и упорные шаги по достижению этой цели, причем сам говорит о своем замысле, явно воспринимая Элоизу как жертву: «Я сильно удивлялся его [Фульбера] наивности в этом деле и не менее про себя поражался тому, что он *как бы отдал нежную овечку голодному волку*»²⁴. Таким образом, сам Абеяра несколько не был наивен и предвидел все возможные последствия их сближения для Элоизы. Ее судьба действительно трагична, причем в гораздо большей степени, чем судьба Абеяра, – это хорошо видно из их переписки.

Присутствие в любви семантики насилия и жертвы отчетливо выражено Ю. Буйдой в рассказе «Биксмут и Виксмут», который начинается сравнением любви героев с известными литературными образцами, а заканчивается парадоксальными на первый взгляд сопоставлениями:

«Любовь Николая Генриховича Биксмута и Елены Мефодьевны Виксмут – феномен, сравнимый с явлениями Орфея и Эвридики, Сафо и Эранны, *Абеяра и Элоизы*, Данте и Беатриче, Паоло и Франчески, Петрарки и Лауры, Ромео и Джульетты, Жана Кокто и Жана Марэ²⁵, *ребенка и бабочки, тигрицы и лани <...>*»²⁶

Ребенок отрывает крылья у бабочки, тигрица преследует и настигает лань. Писатель видит в любви жажду уничтожения другого. В фантастико-исторической новелле «Чудо Бореля» Ю. Буйда пишет: «Любимых убивают все, чтобы их не забывать. Чтоб они навеки оставались единственными»²⁷. Безусловно, этой же мыслью руководствовался в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» Рогожин, убивший Настасью Филипповну, фамилия которой – *Барашкова* – однозначно соотносит героиню с (пасхальной) жертвой²⁸. В свете всего сказанного может быть рассмотрено убийство Элизы Лавреновым.

Бедные Лиза, Элиза, Элоиза. Отмеченная выше семантика жертвы, роднящая возлюбленную Абеяра и Элизу Прево, а также номинация по-

следней русским именем Лиза способствуют актуализации семантических потенций этого имени, восходящих к повести Н.М. Карамзина «Бедная Лиза» (1792). В русской литературе XIX века тип «бедной Лизы» был развит в произведениях Пушкина, Достоевского, Тургенева и перешел в литературу XX века²⁹. В.Н. Топоров пишет: «Многие сочинения Карамзина (особенно 1794 – 1803 годов) – рассказы, повести, стихи, статьи, своего рода трактат о любви («*Quelques idées sur l'amour*»), письма – должны рассматриваться как высшее в России рубежа двух веков теоретическое осмысление любви, намного опередившее свое время, как открытие высокого эротизма и образцы нового языка любви, как прорыв в сферу аналитической психологии любовного чувства»³⁰. Ю. Буйда, который берет тему любви в ее предельной постановке, вряд ли мог пройти мимо своего великого предшественника.

В рассказе «Чужая кость» есть зашифрованная косвенная отсылка к Карамзину. В самом начале рассказа говорится, что город был полуразрушен «после двухдневного артобстрела и массированного налета английских бомбардировщиков с Борнхольма» (26). На самом деле англичане не бомбили Велау. Кроме того, бомбардировки никак не могли осуществляться в острова Борнхольм: эта датская территория была в то время оккупирована немцами. Можно утверждать, что эта ошибка намеренная – здесь содержится аллюзия на повесть Н.М. Карамзина «Остров Борнгольм», посвященную теме любви. В творчестве Ю. Буйды есть и другое, более явное, свидетельство внимания к Карамзину: название рассказа «Евгений и Юлия» заимствовано Буйдой у Карамзина, у которого есть повесть с таким же названием³¹. И хотя сюжеты произведений не совпадают, в них обоих звучит тема вечной любви.

Карамзин был писателем, воплотившим в своих произведениях всю силу своих любовных переживаний. Он испытал большое горе – смерть первой жены Елизаветы Ивановны после года супружеской жизни. Юрий Буйда тоже пережил смерть своей первой жены – их совместная жизнь длилась недолго. Об этой потере идет речь в рассказе «Ивовые заросли»: «Когда она умерла, мне было двадцать пять. Она была на год старше меня»³². Это испытание, по собственному признанию Ю. Буйды, оказало влияние на его последующую жизнь³³. Характеризуя творчество Карамзина, В.Н. Топоров особое внимание обращает на связь мотивов любви и смерти, важных в «Бедной Лизе», но присутствующую и в других его произведениях как сквозной лейтмотив³⁴. Связь любви со смертью характерна и для творчества Ю. Буйды. В рассказе «Вилипут из Вилипутии» о Леше Леонтьеве и его жене говорится: «Та жизнь давно стала памятью, та любовь – тоже. А значит, та жизнь и та любовь обрели завершенность эпитафии, завершенность смерти и могли воплотиться в слово»³⁵.

В романе Ю. Буйды «Ермо» на картине Убальдини «Моление о чаше» герой находит автопортрет художника, за спиной которого «отражалась женщина – прекрасная Смерть, протягивающая художнику чашу, – сюжет завершен, круг замкнут»³⁶. «Прекрасная Смерть» явно была молодой.

Почему Лавренов убил Элизу? Интерпретация вторая: стремление к остановке времени. Сам писатель чувствует, что убийство Элизы выглядит странным, поэтому дает этому в финале (философском эпилоге) свое собственное объяснение. Сначала он приводит слова Абеяра о любви как движущей силе мироздания и реальности любви. Однако следующие цитаты – из Хайдеггера и Жана Гебзера – на совершенно другую тему. (Гебзер, по-видимому, вымышленный французский философ; вспомним здесь другого французского философа – Делаланда, тоже специалиста по времени, которого любил цитировать В. Набоков.) Это размышления о специфике времени, о том, что настоящее время соединяет в себе нераздельно прошлое и будущее и преодолевает начало и конец. В следующем (и последнем) абзаце Буйда объясняет убийство Лавреновым Элизы тем, что таким образом достигается вечность любви:

«Майор Лавренов действительно любил Элоизу Прево. И убил ее, руководствуясь – быть может, впервые в жизни – безусловно чистой логикой любви, которая бывает только любовью навсегда, то есть первой и последней, единственной, без начала и конца...» (33).

Несмотря на все уверения писателя, что безусловно чистая логика любви потребовала убийства любимой, это кажется читателю совершенно алогичным.

В эссе «Смерть Дон Жуана» Ю. Буйда излагает мнение Рильке о том, что «утоленная любовь – символ совершенства, полноты, чистой длительности, вечности», однако чревата утратой индивидуальности³⁷. Чтобы герои не успели утратить индивидуальность и чтобы вечность их свершившейся любви не вызвала сомнений, герои должны умереть. Поскольку майор Лавренов предчувствует свою смерть в бою, то какова должна быть участь Элизы? Вспомним, что другие герои Буйды в произведениях «кастрационного» цикла умирают, как и святые в «Повести о Петре и Февронии Муромских», в один или почти в один день. Так осуществляется остановка времени в настоящем. Время приобретает целостность и неуничтожимость и переходит в вечность. Фольклорная формула «жили долго и умерли в один день» осмысливается писателем философски. В рассказе «Чужая кость» герои Петр Лавренов и Элиза тоже умирают в один день, только для обоих эта смерть насильственная. Для Элизы писатель выбирает самый шокирующий ход – ее убивает Лавренов. Однако на уровне авторской интенции это логически оправдано. Поскольку герои

понимают намерения автора, то Лавренов берет на себя эту тяжкую ношу – он чувствует ответственность за договор, заключенный с писателем. Если следовать логике писателя, это убийство стоит «по ту сторону добра и зла» и не является преступлением.

Убийство Лавреновым Элизы можно рассматривать как буквальное осуществление того, о чем Буйда метафорически говорит как о сущности писательского искусства. В романе Буйды «Ермо» писатель Джордж Ермо-Николаев рассуждает: «Писатель – шпион, убийца и вор. <...> Он подглядывает и вынюхивает, он присваивает чужие жизни, он останавливает мгновения, что сродни ремеслу Смерти»³⁸. Это рассуждение почти дословно повторяет цитированные раньше слова из книги «Желтый дом»: «Ю Вэ утверждал, что он, как всякий художник, – вор, шпион и убийца. <...> они останавливают мгновения жизни, чтобы тронуть читательские сердца “мертвым безликим словом” (Фолкнер)».

Итак, Лавренов является убийцей не больше, чем сам писатель Буйда.

Проблема сущности искусства (третья, и последняя, интерпретация того, почему Лавренов убил Элизу). Рассказ «Чужая кость» завершается возвратом к мысли о реальности любви, заданной цитатой из Абельяра. Автор говорит о том, что «не обязательно, чтобы это была наша реальность» (30). Эти слова заставляют нас выйти на обсуждение вопроса о характере изображаемой реальности, что позволит выдвинуть еще одну интерпретацию убийства Элизы Петром Лавреновым.

Для этого нам необходимо обратиться к проблеме соотношения искусства и жизни, которая поднимается в разговорах персонажей: в одном случае – Лавренова и пасторши, во втором – Лавренова и Элизы. Обратим внимание на то, что оба раза разговор идет о разрушении храмов. Сначала Лавренов, находясь в полуразрушенном храме на площади немецкого городка, в ответ на реплику пасторши: «Война <...> не шадит искусство» (28) – замечает: «Искусство опасно, потому что оно больше жизни. <...> Но собор мы разбабахали, конечно, вовсе не поэтому» (29). В каком смысле искусство больше жизни, выясняется в разговоре Лавренова с Элизой во время прогулки по дамбе. А почему искусство опасно – об этом говорит дальнейшее развитие сюжета.

Во время прогулки с Лавреновым Элиза сама начинает разговор о разрушении храма Артемиды Эфесской Гераклитом и говорит, повторяя слова своего дяди-пастора о том, что «храмы строят люди, они же их и разрушают, и в этом нет ничего страшного» (29), ибо в памяти людей сохраняется образ строения. Лавренов резюмирует эту идею: «Потому что образ прекраснее здания, которое можно потрогать руками» (с. 29). Далее он выводит разговор на обсуждение вопроса о нетленности образов искусства: «Материальная красота тленна. Иная – бессмертна. Но ведь люди смертны, Элиза» (с. 29). Теперь нам становятся понятными сказанные

пасторше слова Лавренова о том, что «искусство больше жизни». Образы искусства бессмертны в противовес подверженности разрушению всего существующего и – главное – смертности человека. Жизнь предполагает смерть, а искусство – нет. Жизнь противопоставлена искусству по признаку «смерть – бессмертие».

Приведем следующий важный фрагмент разговора: «Что еще говорил ваш пастор? Он говорил, что фокус, который прошел с храмом в Эфесе, не проходит в случае с природой? Она сама себя делает... Разве что с людьми... Но тут такие фокусы...» (30). Здесь Лавренов говорит, что природа не нуждается в помощи искусства для своего бессмертия, ибо сама вечно возобновляется. Что же касается человека, то он, с одной стороны, является частью природы и поэтому не должен иметь отношение к вечности, которую дарует искусство. С другой стороны, Лавренов отмечает, что с людьми это возможно (и этим они выделяются из остальной природы), но он не объясняет как, просто указывая на необычность решения этой проблемы («Но тут такие фокусы...»). Таким образом, Лавренов подводит разговор к той теме, которая на самом деле интересует его больше всего: как человек может достичь бессмертия? Прямого ответа он не дает, но логически понятно, что бессмертие достижимо тогда, когда человек станет образом искусства. «Сказал же как-то ваш Ницше, что искусство существует для того, чтобы мы не умерли от правды. А мне предстоит как раз за нею и отправиться, за правдой, и со своей правдой меня встретят парни из “Мертвой головы”...» (30). Итак, чтобы не умереть от своей и чужой правды, надо стать образом искусства. Вопрос о бессмертии для Лавренова отнюдь не схоластичен: он трижды ранен и предвидит свою окончательную смерть в следующем бою. «...Что останется? Что будет?» (30).

Разговор Лавренова с Элизой полифоничен. Обсуждение, казалось бы, сугубо теоретического вопроса о соотношении искусства и жизни приобретает у Лавренова яркую личностную окраску. Одновременно с теоретическими рассуждениями Лавренов начинает отчаянный поиск пути обретения своего бессмертия – бессмертия в искусстве. Не случайно поэтому, что именно здесь он признается Элизе в двукратном ранении в голову, говорит о «чужой кости» и признается, что сам этот разговор вызван ее влиянием, то есть влиянием человека, которому она принадлежала: «Сколько глупостей могут наговорить друг другу люди, встретившиеся всего-то на несколько часов... Чужая кость, наверное, дает о себе знать. Иногда я с нею разговариваю... не с костью, то есть, а с тем, кому она когда-то принадлежала... Опять глупости!» (30). Кроме того, как уже отмечалось выше, именно в этом разговоре майор называет себя Пьером, а девушку – Элоизой, намечая тем самым для себя единственный путь к бессмертию, суть которого – в повторении протоистории Абеяра и Элоизы. Установив эту связь между собой и девушкой, он тут же пытается от этой мысли откреститься.

Ему это, однако, не удастся, потому что этого не хочет его собеседница. Элизе в этом разговоре, да и в рассказе в целом отведена отнюдь не пассивная роль. Именно она начинает беседу с Лавреновым о разрушении храма и вечности образа искусства, умело подводя своего собеседника к нужным ей выводам. Последнее утверждение не столь парадоксально, как кажется. Мы установили, что Лавренов, только увидев книги на полке, уже осознает возможность повторения протосюжета, но пытается отодвинуть эту возможность или вообще не допустить ее. Элиза же, напротив, с самого начала повествования преисполнена решимости свести свою и Лавренова жизнь к протосюжету. Пасторша открыто предлагает Лавренову свою племянницу, а потом они в один голос твердят, что Лавренову нужна женщина. Когда Лавренов отвечает отказом, Элиза заводит разговор о своей сестре. Поведение Элизы не должно оцениваться в рамках житейских представлений как «нескромное». Девушка готова лечь на плаху (т. е. в постель), полностью понимая интенции автора и разделяя их. Женщины вообще более внушаемы, чем мужчины.

Лавренов некоторое время борется с автором и собой, но сдается, когда после разговора на дамбе Элиза ночью сама приходит к нему в спальню. Делу предшествует разговор, который должен прояснить намерения сторон. Для читателя, впрочем, не все так понятно, как для героев. Лавренов делает попытку образумить Элизу, впрочем, делает это не вполне уверенно: «Спасибо, Элиза, но все-таки не надо этого делать... наверное. Дело не в жене и не в дочери, дело вообще не в женщинах и не в чужой кости, даже не в памяти...» (30). Так в чем же дело? Лавренов этого не говорит, но Элиза его понимает: «Я знаю, в чем дело <...> Но я не знаю, почему я хочу помочь тебе». И далее: «Я боюсь, что завтра ты уедешь, а я ничего не успею... Я хочу быть больше жизни. Больше своей жизни. Больше твоей жизни. И я не хочу, чтобы ты умирал» (30). Правильная интерпретация ответа Элизы поможет нам понять суть колебаний Лавренова. Слова Элизы о том, что она хочет быть больше жизни, корреспондируют с более ранним утверждением Лавренова, что искусство больше жизни. Следовательно, Элиза, придя ночью к Лавренову, говорит о том, что она хочет стать образом искусства. Ее намерение в отношении себя тесно связано с таким же намерением в отношении Лавренова. Она не хочет, чтобы Лавренов умирал, то есть он тоже должен стать больше жизни – стать бессмертным образом искусства. Теперь ясно, почему эти слова Элизы уничтожают колебания Лавренова. Он не хотел осуществления любви потому, что, обеспечивая себе тем самым бессмертие в искусстве, он обеспечивал то же самое и Элизе, а это с неизбежностью предполагало ее физическую смерть: став больше жизни, девушка должна была умереть. Узнав, что Элиза не хуже него понимает смертельные последствия их любви в том случае, если она осуществится, Лавренов уже не про-

тивится судьбе – дальнейшее он принимает как должное и неизбежное. Следуя прихотливой логике Ю. Буйды, слова Элизы и ее действия, которые с неизбежностью должны повлечь смерть, являются на самом деле борьбой со смертью.

Проведенная вместе ночь обеспечивает героям бессмертие. Сначала это утверждает Лавренов утром в отношении себя, устанавливая при этом логические связи, которые кажутся неестественными: он выводит свою любовь к Элизе из факта свершившегося бессмертия:

«–... Я люблю тебя.
– Ты говоришь это на всякий случай?
– Нет. Теперь я не умру. Теперь я никогда не умру. Значит, я люблю тебя» (31).

Таким образом, Лавренов понимает, что свершившееся между ним и Элизой сделало его бессмертным, потому что, повторив историю любви Абельяра и Элоизы, он стал образом искусства. Здесь в первый раз звучит мысль о тождественности бессмертия и любви.

В течение этого дня, предшествующего физической смерти героев, Лавренов еще два раза говорит о том, что не умрет, один раз при этом подчеркивая то же самое в отношении Элизы:

«За ужином, выпив спирта, он весело объявил, что ночью полк покидает городок. <...>
– Я никогда не умру. Ты тоже» (31).

Понимание истинного бессмертия как бессмертия в искусстве делает понятным, почему Лавренов объявляет об уходе из городка «весело». Развязка приближается, и это не может его не радовать. Его ждет смерть и – одновременно – бессмертие. Но прежде надо позаботиться об обеспечении того же самого в отношении возлюбленной. Он провожает ее домой и около собора убивает. Перед тем, как выстрелить, он еще раз говорит Элизе о собственном бессмертии:

«– О чем ты сейчас думаешь?
– О том, что не умру от правды» (31).

Место, где заканчивается жизнь Элизы, выбрано не случайно. Девушка метонимически оказывается связанной с собором (храмом), о бессмертии образов которых идет речь между героями рассказа. Образ Элизы-Элоизы так же бессмертен, как образ храма, как любого произведения искусства.

Посвятив свой рассказ раскрытию мысли о бессмертии образа в искусстве, о главенстве искусства над жизнью, писатель тем не менее ничего не говорит об этом в «философском эпилоге», который, на первый

взгляд, посвящен иной проблеме – сущности любви. Это-то и сбивает читателя с толку: создается впечатление, что и рассказ посвящен только проблеме любви, а эпилог при этом воспринимается как абсурдный.

Вопроизведем эпилог полностью (с частичным повторением приведенной раньше цитаты):

«Майор Лавренов действительно любил Элоизу Прево. И убил ее, руководствуясь безупречно чистой логикой любви, которая бывает только любовью навсегда, то есть первой и последней, единственной, без начала и конца, и движимый, может быть, тем темным и сильным, что жило в нем против его воли и было сильнее его, сильнее жизни вообще вообще, – как и живет в человеке неумирающая любовь, которая прежде и больше жизни и не умирает потому, что она-то и есть правда, пусть иллюзорная, но реальная. Всегда. И не обязательно, чтобы это была наша реальность» (32 – 33).

На самом деле мысль, звучащая в эпилоге, должна прочитываться на фоне языка описания, использующегося в рассказе. При этом оказывается, что для характеристики любви Ю. Буйда пользуется тем же самым языком, что и раньше для характеристики соотношения искусства и жизни. Из этого проистекают важные следствия, касающиеся утверждения тождества искусства и любви.

В эпилоге говорится о том, что:

– любовь прежде и больше жизни (как и искусство – здесь видоизмененный повтор цитаты);

– любовь не умирает, хотя человек смертен. Любовь бессмертна, как и искусство;

– любовь и есть правда, но не обязательно в нашей реальности. Любовь у Буйды является на самом деле идеей в духе Платона, существующей, в частности, в реальности искусства.

Лавренов убил, руководствуясь двумя неразделимыми желаниями: любовью и жившим в нем стремлением стать бессмертным в искусстве. Обе эти причины – любовь и искусство – сильнее жизни и больше ее. Искусство бессмертно и больше жизни. Любовь бессмертна и больше жизни. Только искусство и любовь служат оправданием жизни и помогают не умереть от правды: для этого любовь становится правдой в реальности искусства.

Абеляр – жил, Лавренов – жил, а кто же будет жить? После гибели майора Лавренова следует сцена в госпитале.

«Кончился, значит, род Лавреновых! – крикнул капитан Куравлев, которому медсестра меняла повязку на голове. – Жена с дочкой в Питере погибли, никого у него не осталось, похоронку писать некому. – Вспомнил вдруг синеглазую женщину в проулке за собором – зажмурился. – Некому и некуда» (32).

Итак, об убитом Лавренове говорит капитан Куравлев. Обратим внимание, что он делает акцент собственно не на смерти Лавренова, а на прекращении его рода. Действительно, родственников «по крови» у Лавренова не осталось, но, может быть, найдутся продолжатели «по кости»? Искусство ведь вечно в противоположность конечности человеческой жизни. Кто же продолжит дело Абеяра-Лавренова? Да именно тот, кто и рассуждает о прекращении его рода – капитан Куравлев. Этому есть целый ряд доказательств. Он, как и Лавренов, ранен в голову – он и есть преемник и наследник «чужой кости». Фамилии Лавренов и Куравлев практически одинаково анаграммируют фамилию Абеяра в форме Абе-лар (с заменой «б» на «в»). Именно Куравлев понимает, что между Лавреновым и убитой молодой женщиной существовала связь.

Раньше мы говорили о семантике жертвы, присутствующей в рассказе в связи с образом Элизы. Сейчас это толкование следует значительно расширить, перейдя на другой уровень интерпретации. При этом как жертву следует рассматривать не только Элизу, но и майора Лавренова. Их смерть – необходимое звено последующего воскрешения в виде новых образов искусства. Жизнь конечна – искусство вечно. Здесь Ю. Буйда свои представления о сущности искусства органично сплетает с архаичным представлением о круговом движении времени, «мифом о вечном возвращении» (М. Элиаде)³⁹.

В эссе «Икона и зеркало», посвященном проблеме заимствований и подражаний в искусстве, Ю. Буйда в философском плане осмысливает те вопросы, которые художественными средствами решает в рассказе «Чужая кость». Он пишет:

«Если мы убеждены в том, что творение вечно и бесконечно, то повторы неизбежны, поскольку в этом случае время – это все времена, а человек – все люди. <...> Мы не можем придумать то, чего не существовало бы в сотворенном мире, поэтому предписанная нам участь – открывать то, что было, есть и будет. Модель поведения содержится в Троице, в христианизированном принципе троичности, зиждущемся и созидаемом непрерывностью Откровения не только в вечности, но и во времени <...>»⁴⁰

Мнение Ю. Буйды о неизбежной повторяемости литературных сюжетов совпадает со взглядами Ц. Тодорова, которые легли в основу разработанной Ю. Кристевой и Р. Бартом теории интертекстуальности:

«Точно так же не является “внелитературным” и генезис; но надо сказать, что сейчас стал неуместным и сам этот термин: следует говорить не о генезисе, возникновении текстов из чего-то нетекстового, а исключительно и только о переработке одних текстов в другие»⁴¹.

В рассказе «Чужая кость» персонально названы трое русских. Кроме майора Лавренова и капитана Куравлева, есть еще и рядовой Любавин. Похоже,

они составляют своеобразную Троицу: старший – *Лавренов*, его преемник – раненный в голову *Куравлев* и самый молодой – носящий говорящую фамилию *Любавин*. Это Отец, Сын и неуловимый, но реальный Дух – Любовь. Старшинство Лавренова закреплено в его звании. Слово «майор» производно от лат. *major* со значением ‘старший’. Звание же Куравлева – капитан – в своих истоках восходит к лат. *caput, capitis* ‘голова’. Итак...

Ищите голову! Мертвую голову. В рассказе несколько раз повторяется название дивизии СС «Мертвая голова». Сначала о ней говорит Лавренов с Куравлевым, обсуждая план наступления на Кенигсберг. Дивизия «Мертвая голова» названа главным противником:

«... Кто нас встретит с шампанским?

– Хозяева те же, Петр Иванович: дивизия СС “Мертвая голова”.

– Мистика, Николай Игнатьич, но ничего не поделаешь: придется нам оторвать голову “Мертвой голове”» (28).

Далее дважды о предстоящем бое с дивизией «Мертвая голова» говорит Лавренов Элизе во время прогулки. И, наконец, согласно сюжету рассказа, именно в бою с перешедшими ночью в контрнаступление частями дивизии СС «Мертвая голова» гибнет майор Лавренов. Следует, однако, отметить, что на самом деле дивизия СС «Мертвая голова» в военных действиях на территории Восточной Пруссии участия не принимала. Зачем Буйде понадобилась «Мертвая голова»? Очевидно, для того чтобы привлечь наше внимание к голове Лавренова, тоже не вполне живой. Начальник госпиталя, накрывая тело Лавренова простыней, произносит: «Как он раньше выживал, не знаю» (32). Читателю тоже это непонятно, но так было нужно автору.

Если бы Лавренов не убил Элизу, дальнейшее развитие сюжета могло бы, например, с небольшими модификациями плавно перейти в историю из «Декамерона» Боккаччо: «Братья Лизабетты убивают ее любовника; любовник является ей во сне и сообщает, где его закопали; Лизабетта тайком выкапывает его голову, кладет ее в горшок с базиликом и каждый день подолгу плачет над ним; братья отнимают у нее голову возлюбленного, и вскорости она умирает от горя»⁴². Нет, Элизе не остаться живой. Братьями могли бы послужить «братья» из «Мертвой головы», не случайно Лавренов в разговоре с Элизой называет их «братьями во Христе». Они и у Буйды выполняют важную задачу – ставят точку в жизни Лавренова, превращая его не вполне живую голову в совершенно неживую, – и все затем, чтобы на смену одной голове появилась другая. Глава мертва – да здравствует глава! «Неповторимое – мертво»⁴³. Скучна действительность, мой друг, лишь лавр искусства вечно зеленеет!⁴⁴

Историческая действительность vs. художественная реальность. Название немецкого городка на территории Восточной Пруссии, где раз-

ворачивается действие рассказа, не названо писателем прямо, но устанавливается по топографическому описанию: «...у слияния рек Прегель и Алле» (26). Это город Велау. Однако то, что писатель не назвал его прямо, придает описанию некоторую географическую неопределенность – Буйда явно не хочет здесь большой точности.

Что касается времени, то на первый взгляд кажется, что рассказ «Чужая кость» вписан в реальное историческое время и реальные исторические события. Однако, как мы уже отметили раньше, существуют неувязки с островом Борнхольм и дивизией «Мертвая голова». Внимание заслуживает и время действия. События в рассказе разворачиваются весной, в то время как в действительности Велау был взят зимой, 23 января 1945 г.⁴⁵ «Весенний хронотоп» устанавливается в тексте по целому ряду разбросанных признаков. В начале рассказа говорится: «... в [окна] било яркое весеннее солнце». Элиза выходит на прогулку с майором Лавреновым в пальто и туфлях. Они идут «по топкому лугу». Река несет свои воды – она не покрыта льдом. Кроме того, Элиза с такой готовностью моет на страницах рассказа свои ноги, что создается впечатление, что она не носит чулок. И наконец, деревья покрыты листьями – упоминается о «кронах деревьев» и о «ветке липы», накрывшей тело убитой Элизы (32). Время действия в рассказе явно весеннее, причем тоже условное, суммирующее признаки всех весенних месяцев одновременно.

Таким образом, весенний хронотоп рассказа противоречит реальным историческим фактам. Сдвинув повествование в весеннее время, Буйда свел в один узел взятие Велау и готовящееся наступление на Кенигсберг (об этом говорит в рассказе Лавренов с товарищами), которое в реальности было предпринято 6 апреля. 9 апреля Кенигсберг был взят. К моменту начала штурма Кенигсберга Велау был уже для наших войск глубоким тылом. Правда сказана только о макете Кенигсберга, на котором отрабатывалась будущая наступательная операция, – это действительно было в Велау. Как не было и не планировалось прямого наступления из Велау на Кенигсберг, так не было и контр наступления немцев, в результате которого погиб майор Лавренов.

Нестыковка хронотопа рассказа с реальным историческим временем и фактами полностью соответствует условной природе искусства и, безусловно, входила в авторский замысел. Искусство существует в своей реальности, не обязательно совпадающей с нашей, – Буйда и рисует эту «другую реальность».

«Иль это только снится мне?» Почему майор Лавренов постоянно хочет спать. Майор Лавренов очень много спит – особенно в начале повествования. Рассказ начинается с того, что, войдя в дом пасторши и только успев отметить в шкафу судьбоносные книги, Лавренов поднимается в спальню и тут же засыпает:

«Он поднялся в комнату с незанавешенными окнами, в которые било яркое весеннее солнце, где головокружительно пахло яблоками, отодвинул ящики, снял шинель и сапогах и в одежде лег ничком на широкую деревянную кровать, уткнувшись лбом в резную высокую спинку, и *мгновенно заснул*» (26).

Проснувшись, он спускается вниз, ужинает, пьет спирт, разговаривает с пасторшей, и его опять начинает клонить в сон: «...он <...> *сонно смотрел* на ее испятнанное мелкими родинками лицо» (27). Элиза спускается вниз и сообщает, что «*приготовила спальню для господина майора*» (27). Потом она моет ноги, майор выпивает еще спирта и говорит: «Спасибо. *Я пойду спать*» (27). Встав утром и позавтракав, Лавренов опять «*лег спать* поверх одеяла. «Полчаса, – шепотом скомандовал он себе. – Тридцать минут» (28).

Влечение ко сну, а также к спиртному объясняется в рассказе тем, что это помогает снять головные боли, которыми майор мучается после двух ранений в голову. Однако на уровне интерпретации художественной реальности мы должны признать, что в этих двух склонностях проявляется влияние «чужой кости», то есть зов искусства, и они имеют не только физиологический, но и (что более важно) символический характер.

Произведения Ю. Буйды полнятся рассуждениями о сновидческой природе искусства. Так, в рассказе «Прусская невеста», открывающем одноименную книгу и во многом выполняющем роль литературного манифеста, о соотношении жизни и искусства говорится: «*Это была жизнь, которая одновременно была сновидением. Сновидения созданы из того же вещества, что и слова*»⁴⁶. Далее ставится знак тождества между писателем и «сновидцем»⁴⁷. Романы Ю. Буйды «Город Палачей» и особенно «Борис и Глеб»⁴⁸ представляют собой замечательный образец иллюстрации тезиса о сновидческой природе искусства: сюжет и жизнь персонажей разворачиваются как материализация их снов.

Рассмотренная с этой точки зрения страсть Лавренева ко сну получает вполне определенное объяснение. Можно предположить, что Лавренову достаточно было только увидеть книги про Абеяра и Элоизу, а дальнейшее стало порождением его сновидений. Вся история родилась из головы с «чужой костью».

Страсть к алкоголю у Лавренова – явление того же порядка, что и тяга ко сну. Это тоже способ порождения реальности, отличной от нашей.

Нумерология у Ю. Буйды, или почему майор Лавренов делает ошибку в умножении. Утром после проведенной вместе с Элизой ночи майор не только говорит о своем будущем бессмертии и о любви к девушке, но неожиданно вдруг начинает перемножать в уме большие числа, причем Элиза подсказывает ему второй множитель:

«– Сколько будет, если *четыре тысячи восемьсот двенадцать* умножить...

– На *тысячу девятьсот сорок пять!* – Она показала ему язык. – И что, господин математик?

– *Восемь миллионов девятьсот пятьдесят девять тысяч триста сорок*» (31).

Здесь возникает несколько вопросов. Второй множитель понятен – это год, когда происходят события. Первый множитель пока не поддается разгадке. Непонятно, зачем вообще Лавренов начинает демонстрировать свои математические способности. И, наконец, весьма странно, что при этом он делает ошибку в умножении. Правильный результат должен быть 9359340, Лавренов же называет число 8959340. Его результат отличается от правильного на 400000. Неправильный результат умножения обладает для Лавренова особой значимостью. Он идет в атаку и гибнет с этим числом на устах:

« – Огнеметы! – закричал Лавренов. – Огнеметы туда, в развалины! – Выстрелил с колена в приближавшихся эсэсовцев. – *Восемь миллионов девятьсот пятьдесят девять тысяч триста сорок!* Огонь! В атаку! За мной! За мной!» (32).

Можно предположить, что неправильное умножение символизирует отрицание действительности, базирующейся на числах и счете. Лавренов переходит в реальность искусства, где эти законы не действуют, где происходит разрушение точности и неумолимости хода времени, его остановка. В авторском эпилоге много говорится о проблеме времени и его уничтожении, сведении в одну точку, утверждается, что истинно лишь настоящее. В этом настоящем нет места числам. Особенно большим числам⁴⁹.

«Бывают странные сближенья...» Лавренов и Лавренёв. Фамилия майора Лавренова очень похожа на фамилию советского писателя Бориса Лавренёва (1891 – 1959). Этот факт дает дополнительное формальное основание для сравнения рассказов Ю. Буйды «Чужая кость» и Б. Лавренёва «Сорок первый» (1924) и выявления интертекстуальных связей между ними. При этом нами не ставится вопрос о сознательном обращении Ю. Буйды к тексту предшественника. Нас интересуют взаимодействие и взаимопритяжение этих рассказов как культурных феноменов. Здесь понятие интертекстуальности используется в широком смысле (в понимании Ю. Кристевой и Р. Барта).

Первое, что бросается в глаза, это сходство сюжетных линий. У Б. Лавренёва девушка убивает возлюбленного, у Ю. Буйды – наоборот, но мотивы убийства различны: у Лавренева убийство совершается по идеологическим мотивам. Марютка убивает поручика Говоруху-отрока как чужого, белого. Он – «белая кость».

Обращает на себя внимание сходство портретной детали в описании Элизы и Говорухи-отрока – у обоих синие глаза, причем это постоянно подчеркивается на страницах обоих произведений. В небольшом по объему рассказе Ю. Буйды об этом упоминается пять раз: четыре раза Элиза названа *синеглазой*, один раз употреблена номинация *синие глаза*. Этот признак представляется писателю важным, раз он упоминает о нем в воспоминаниях Куравлева об убитой девушке, ср.: «Вспомнил вдруг *синеглазую* женщину в проулке за собором...» (32)⁵⁰. А между тем вряд ли Куравлев мог разглядеть цвет глаз убитой, хотя и светила луна. В большем по объему рассказе Б. Лавренова о глазах поручика говорится как минимум 20 раз, при этом используются такие номинации, как *синие/синие-синие глаза/зенки, синеглазенький, синеглазый, синий свет, ультрамариновые шарики, синие шарики*. Глаза героя сравниваются с шариками французской синьки и синью моря.

Кроме сюжетных и портретных сходжений, рассказы демонстрируют сходство приемов построения, являющихся следствием сходства эстетических установок авторов. Как мы показали, в рассказе Ю. Буйды «Чужая кость» явна интертекстуальная преемственность по отношению к истории Абеяра и Элоизы, при этом претекст находится в виде книг в книжном шкафу в доме, куда вселяется майор Лавренов. В рассказе Б. Лавренёва вторая часть рассказа, когда поручик Говоруха-Отрок и охраняющая его Марютка в результате шторма на море попадают на необитаемый зимой остров и живут там в течение нескольких месяцев, ожидая прихода весны и людей, интертекстуально связана с книгой Д. Дефо «Робинзон Крузо». Эта связь заявлена открыто. Указывает на претекст как сам автор, так и его герой, Говоруха-отрок. Все главы рассказа имеют в начале набранное курсивом изложение краткого содержания. У главы пятой оно следующее: «Глава пятая, *целиком украденная у Даниэля Дефо, за исключением того, что Робинзону не приходится долго ждать Пятницу*»⁵¹. Глава посвящена описанию шторма, гибели остальных попутчиков и счастливого спасения двух героев. Как только поручик с Марюткой оказывается на острове, он мигмом оценивает ситуацию: «Черт!.. Совершенная сказка! Робинзон в сопровождении Пятницы!» (248). Таким образом, упоминание автором Даниэля Дефо в начале главы и завершающие ее слова поручика образуют изящную рамку, и при этом устанавливается тождество замысла автора и оценки ситуации героем. Автор и герой думают о протосюжете одинаково, совершенно так же, как это было у Буйды, с той разницей, что у Б. Лавренёва эта связь заявлена открыто, у Буйды же завуалирована. Кроме того, в рассказе «Сорок первый» эстетически и литературно искусственным является только один герой, а у Буйды – герой и героиня в одинаковой степени. Ю. Буйда – писатель, произведения которого пронизаны интертекстуальностью. Но едва ли не то же самое можно утверждать в от-

ношении Лавренёва. Только в первый том его шеститомного собрания, помимо рассказа «Сорок первый», включены несколько произведений, содержащих открытые отсылки к текстам-предшественникам: рассказы «Польнь-трава» («Слово о Полку Игореве»), «Звездный свет» («Герой нашего времени»), «Бэла» Ю.М. Лермонтова, «Таласса» («Шинель» Н.В. Гоголя), «Таракан» («Анна на шее» А.П. Чехова). Обращает на себя внимание и то, как сходно писатели характеризуют использование претекстов. Б. Лавренёв пишет, что глава «украдена» им у Дефо, а Ю. Буйда называет себя (под маской Ю. Вэ) и писателей вообще «ворами» и «убийцами». Таким образом, насчет «воров» писатели солидарны, насколько же Б. Лавренёв является убийцей, предстоит нам выяснить чуть позже.

В рассказе «Сорок первый» поручик, сразу соотнеся себя и Марютку с героями Дефо, так и продолжает воспринимать ситуацию через призму литературного текста. Два раза (второй раз после болезни) он обращается к Марютке, называя ее Пятницей, что приводит к коммуникативной неудаче, представленной писателем в игровом виде, поскольку Марютка воспринимает имя Пятницы как название дня недели⁵². Поручик разъясняет Марютке, что он имеет в виду, а вскоре пересказывает ей содержание романа. Таким образом, претекст оказывается встроенным в рассказ Лавренова буквально. Поручик Говоруха-отрок, бывший студент-филолог, говорит Марютке, пишущей наивные стихи, о том, что «всякое искусство ученья требует, у него свои правила и законы» (241).

Топос острова, связывающий рассказ «Сорок первый» и роман Дефо, чрезвычайно важен также в творчестве Ю. Буйды. В программном эссе «Люди-на-острове» он, говоря о литературе XX века, отмечает «заораживающее влияние этой темы на художников эпохи⁵³», а среди предшественников отмечает, в частности, Себастьяна Бранта, Даниеля Дефо, Джонатана Свифта и Германа Мелвилла. Топос острова рассматривается Ю. Буйдой как в прямом, так и в переносном значении – как «важнейшая метафора душевного состояния»⁵⁴. В романе Ю. Буйды «Город Палачей» Петром (так!) Иванович Бох, стремясь обрести внутреннюю целостность и полноту души, придумывает в своем воображении остров и путешествует по нему в сновидениях:

«Спокойствие, вдруг снизошедшее на меня, было той же полноты, что и счастье. Затуманенным взором я смотрел – в никуда. Мне просто некуда было смотреть, да и незачем. Чувство, неведомое ни Дефо, ни Торо, ни даже Мелвиллу.

Я растворился в этом мире. <...> Мы – остров и человек – составляли химическое целое <...>⁵⁵

Следует отметить, что и Говоруха-отрок переживает самое счастливое время своей жизни именно на острове. У романе Ю. Буйды остров Пет-

рома Ивановича и Город Палачей, окруженный рекой Ерданью и превратившийся в остров, образуют сложное смысловое целое.

С Даниелем Дефо, таким образом, оказывается связан не только Б. Лавренёв, но и Ю. Буйда. Поэтому особенно интересным представляется тот факт, что именно с Дефо начинается в английской литературе победа вымысла над реальностью: писатель был первым, кто запечатлел в романе не события действительности, а продукты своего воображения. Значима и роль сновидений в романе «Робинзон Крузо»: герою сначала помощник является во сне, а потом материализуется в образе Пятницы. Чем не сновидческая реальность искусства, которую отстаивает Ю. Буйда?

В соответствующем разделе мы говорили о нумерологии в рассказе «Чужая кость». Обратимся теперь к рассмотрению этого же вопроса у Б. Лавренёва. Примечательно, что в рассказе поручик Говоруха-Отрок говорит о характере современной цивилизации именно как о ходе времени и о числе с резко отрицательной оценкой этого: «Вся человеческая мысль уходит на то, чтобы сохранить накопление, *протянуть века, года, минутки*. Техника. *Мертвые числа*. И мысль, *обеспложненная числами*, бьется над вопросами истребления» (264). Название рассказа «Сорок первый» встраивается в эту парадигму. Сюжет пронизан числовыми отношениями. На счету Марютки – 40 убитых белогвардейцев, 41-м должен был стать Говоруха-отрок, но Марютка промахнулась:

«Сорок первым должен был стать в Марюткином счете гвардии поручик Говоруха-отрок.

Но то ли от холода, то ли от волнения промахнулась Марютка.

И остался поручик в мире *лишней цифрой* на счету живых душ» (233).

Когда Говоруха-отрок остается жить и между ним и Марюткой на острове возникает любовь, то кажется, что счет убитых остановится и хаос превратится в космос:

«Сорок первым должен был стать на Марюткином смертном счете гвардии поручик Говоруха-отрок.

А стал первым на счету девичьей радости» (260).

Для прояснения нумерологических вопросов в рассказе значимы слова, произносимые в бреду заболевшим поручиком. Сначала он просит учителя не ставить ему единицу, потом сразу же произносит фразу, относящуюся к охоте, то есть к убийству:

«– Михаил Иванович... *Не ставьте единицу*... Я не мог выучить... На завтра приготовлю...

– Чего мелешь-то, дрогнув, спросила Марютка.

– Трезор... пиль... куропатка... – вдруг крикнул, подскочив, поручик» (252).

В терминологии В. Айрапетяна, число 40 – круглое⁵⁶, в нем воплощена идея целостности. Если бы счет убийств закончился на сорока, можно было бы говорить о том, что счет замкнулся, закончился. В бреду поручика проявляется страх за свою жизнь: он боится, что должен стать очередным числом – 41-м – в результате прибавления единицы. Это в конце концов и произойдет: 41 – сверхполное число, в нем нарушена целостность.

Вернемся теперь к рассказу Буйды и оставленному нами вопросу о том, каково первое из двух чисел, которые перемножает Лавренов. Число 4812 нуждается в объяснении. Осознавая всю опасность впасть в каббалистику, отметим тем не менее, что первая часть числа (48) кратна по отношению ко второй его части (12) и представляет результат умножения 12 на 4. Число 12, как и число 4, – числа, описывающие устройство мироздания (12 получается как результат перемножения 3 на 4; об этом есть соответствующее рассуждение в романе Ю. Буйды «Борис и Глеб»⁵⁷). Итак, если разделить последовательно первую (48) и вторую (12) часть числа 4812 на 12, то мы получим число 41. Если не прибегать к разложению числа на части, а разделить его на 12 целиком, мы получим число 401. Вспомним теперь, что майор Лавренов сделал ошибку в умножении, при этом недостающая разница до правильного результата (400000) графически представляет собой число 40 с повторением далее четырех нулей. Таким образом, в рассказе «Чужая кость» нумерологические тайны могут быть связаны с числами 40, 400, а также с числами 41, 401, превышающими их на единицу. Нас особенно интересуют числа 40 и 41. По отношению к Абеяру эти числа значимы. Он родился в 1079 г. В 1119 г. – трагический слом в истории любви Абеяра и Элоизы, который закончился тем, что они ушли в монастырь. Легко подсчитать, что в это время Абеяру было 40 и шел 41-й год! В обоих рассказах – Ю. Буйды и Б. Лавренова – переход от круглого числа 40 к числу 41 знаменует смерть или катастрофу.

Внимание Буйды к сверхполным числам, неявно выраженное в рассказе «Чужая кость», в других произведениях писателя манифестируется открыто. Сами числа при этом означают границу между разными мирами и имеют семантику перехода. Так, в романе «Борис и Глеб» после смерти возлюбленной Осорьин приходит в себя «на сто первый день»⁵⁸. В романе «Город Палачей» присутствует таинственная двадцать первая комната, о которой говорит инженер Ипатьев⁵⁹. Ее нет на планах строительства, «...ибо *двадцать первая комната* – это состояние человека, его души, а не место. Мы живем сразу во всех временах этой вечности, <...> и именно в *двадцать первой комнате* человек сможет понять и ощутить это сполна»⁶⁰.

Эта комната означает переход от времени к вечности. Туда можно попасть только по своей воле, но при этом человек исчезает бесследно: «...Ипатьев говорил, что уйти *в двадцать первую комнату* не равнозначно смерти, это просто переход в иную жизнь <...>»⁶¹

В художественном мире Ю. Буйды отмеченным является число одиннадцать. В рассказе «Зимнее время» именно одиннадцать шагов, сделанных мальчиком из гостиной в кухню, в то время как мать переводит часы на зимнее время, превращают его в мертвого старика⁶². В финале рассказа говорится о числе одиннадцать как пограничном между разными мирами «...Между временем и вечностью всего *одиннадцать шагов*, то есть ничего, и эта наивная и явно ошибочная мысль странным образом примиряла ее [мать] с жизнью, столь же безразличной ко всему и всем, как и смерть»⁶³. (Следует добавить, что число 11 является одновременно сверхполным по отношению к полному числу 10 и неполным по отношению к полному числу 12 – дюжине). Рефлексия писателя над этим числом отражена в эссе «Одиннадцатый сын», посвященном творчеству и личности Ф. Кафки, у которого, в частности, есть новелла «Одиннадцать сыновей», где повествователь-отец характеризует своего сына как слабого, причем в это понятие входит и хрупкость, зыбкость, и готовность к полету. Буйда утверждает:

«Творчество Кафки автобиографично в том смысле, что он писал автобиографию, но не свою, – автобиографию одиннадцатого сына, убежденного в том, что выживает слабейший, но выживает ценой собственной жизни. Он – сверх нормы, за ее пределами, как цифра одиннадцать в десятичной системе. Он – Плюс Один, то есть подлинно последний»⁶⁴.

В романе «Ермо» *одиннадцатой*⁶⁵, не внесенной в список реставраторов, оказывается Агнесса Шамардина (Нуга), исчезнувшая любовница Ермо, укравшая у него чашу Дандоло. *Одиннадцать лет* было девочке, которую сбила Алина в эссе «Над». И хотя невиновность Алины была доказана, она не смогла пережить смерть ребенка⁶⁶. *Одиннадцать лет* было Эльмире, над которой проводили свои страшные опыты предок Ермо и художник Якопо дельи Каррарези⁶⁷. И наконец, именно на *Одиннадцатом кордоне* стягивается узел страшных событий в рассказе «Вилипут из Вилипутии»⁶⁸.

В рассказе «й этаж» сверхполным числом по отношению к круглому числу 9 (маркирующему количество этажей в доме-девятиэтажке) является число 10 – отсюда название крыши дома «Десятый этаж». Посетители Десятого этажа, включая повествователя, – люди, живущие на грани жизни и смерти⁶⁹. Показательно, что рассказ посвящен Георгию Чхартишвили, автору книги о самоубийцах в русской литературе. Вниманием к числу, закончивающемуся на 40, отмечен роман «Город Палачей». Жите-

лей в городе должно быть именно 5040 (следует рассуждение об этом числе из «Законов» Платона)⁷⁰. Если число людей уменьшится на единицу, то город придет в упадок, если же число окажется больше, то эти люди окажутся «бандитами, грабителями, убийцами, фальшивомонетчиками, растлителями малолетних и поставщиками опиума»⁷¹. В финале романа, когда Город Палачей соединяется с Хайдарабадом и время становится вечностью, число жителей оказывается именно 5040 – ибо здесь нет перехода из одного мира в другой, а есть их соединение:

«...и самый маленький слоненок, вдруг сообразила упорно считавшая вся и всех Гиза Дизель, оказался *пять тысяч сороковым* <...>, отважно присоединившим Хайдарабад, пахнущий розами и жаркой глиной, к Городу Палачей, не существующему на картах мира, но и на картах войны – тоже»⁷².

Как было замечено ранее, в рассказе Буйды «Чужая кость» в разговорах героев поднимается проблема соотношения искусства и действительности. Майор Лавренов говорит, что «искусство больше жизни» и «существует для того, чтобы мы не умерли от правды». В рассказе «Сорок первый» поручик Говоруха-отрок тоже делает свой выбор в пользу искусства (литературы). «Правда» жизни, которая связана с революцией и войной, отрицается им и противопоставляется «своей правде», связанной с литературой, покоем, мыслью⁷³. О себе он говорит: «До германской войны был я студентом, филологию изучал, жил милыми моими, любимыми, верными книгами» (262). С началом войны он «ушел от книг. Ушел ведь искренне тогда» (263). Поручик сначала искренне принял революцию, но, увидев ее последствия, полностью отверг. Теперь он мечтает о возвращении к книгам: «И вспомнил настоящую, единственную человеческую родину – мысль. Книги вспомнил, хочу к ним уйти и зарыться и прощения у них выпросить, с ними жить, а человечеству за родину его, за революцию, за гноище чертово – в харю наплевать» (263). Фамилия поручика Говоруха-отрок представляется «говорящей» в буквальном и переносном смысле – она связана с «божественным глаголом»⁷⁴.

В финале рассказа Марютка при приближении к острову парусника с белогвардейцами убивает Говоруху-отрока выстрелом в голову – так в рассказе появляется своя «мертвая голова»: «Она [Марютка] шлепнулась коленями в воду, попыталась приподнять *мертвую*, изуродованную *голову*...» (169). Но в некотором смысле смерть героя и возвращает его «на родину мысли», потому что он сам, история его жизни становятся книгой. В этом ему помогает писатель Б. Лавренёв.

Но автор статьи устал. Сон смежает ему веки. В сновидческой реальности возникает Лиза – королева Англии Елизавета, с профессиональным

интересом взирающая на шею Марии Стюарт. И голова последней, уже скорее мертвая, чем живая, произносит знаменитые слова: «В моем начале – мой конец, в моем конце – мое начало».

Чужая кость стучит в мое сердце...

Июль 2002 г. – март 2004 г.

¹ Выражаю глубокую благодарность сотруднику Государственного архива Калининградской области Анатолию Бахтину за консультации, связанные с историей Восточной Пруссии.

² Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М.: Вагриус, 2000. С. 10.

³ Новый мир. 2000. №5. С. 41.

⁴ Буйда Ю. Желтый Дом. *Щина*. М.: Новое лит. обозр., 2001. С. 138 – 139. Ср. в этой связи высказывание писателя о Пушкине: «Пушкин был жаднейшим из писателей России – бесспорно. Настоящим “вором и шпионом”, рыскавшим по всем культурам в поисках – своего» (там же, с. 366).

⁵ Долинин А. Комментарии // Набоков В. Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы. М., 1991. С. 403; Люксембург А. Комментарии // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 1. С. 560; Яблоков А.Е., Живлов М.В. От «Гамлета» к «Королю Лиру», или Об одной книжной полке в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» // Набоковский сборник: Мастерство писателя. Калининград: Изд-во КГУ, 2001.

⁶ Абельяр П. История моих бедствий. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 20 – 21.

⁷ Буйда Ю. Чужая кость // Новый мир. 2000. №5. С. 26. Далее рассказ цитируется по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи. Курсив в цитатах из этого и других произведений везде наш. – М.Д.

⁸ Энциклопедический словарь: Репринт издания Ф.А. Брокгауз – И.А. Эфрон. 1890. М.: «Терра» – TERRA, 1990. Т. 1. С. 23.

⁹ Автору статьи довелось увидеть одного из сыновей тех Лавреновых: загорелый мужчина в комбинезоне возился во дворе дома около своего КАМаза. Дело происходило в Знаменске в конце улицы Черняховского – знаменитой «Семерки», где вырос писатель и которую воспел в своих произведениях.

¹⁰ В другом рассказе Ю. Буйды, «Синие губы», французские корни у домоправительницы госпожи Ребуль: «...Ее предки были французскими гугенотами, обретшими землю обетованную в Пруссии». – Буйда Ю. Прусская невеста. М.: Новое лит. обозр., 1998. С. 196. (Библиотека журнала «Соло»).

¹¹ См.: Буйда Ю. Скорее облако, чем птица.

¹² О любви Ю. Буйды к «рамочным» конструкциям говорит следующее его рассуждение в книге «Желтый дом»: «Вопль безумца из гаршинского “Красного цветка”, только что доставленного в скорбный дом, как говорится, просто просится в эпиграф этого текста, но почему-то оказывается в финале. Может быть, из-за пристрастия Ю Вэ к элегантным композициям, в которых начала нечувствительно перекликаются с концами?» (с. 169).

¹³ Михайлов А. Малая проза Прево // Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско: История одной гречанки. Новеллы. М.: Правда, 1989. С. 7.

¹⁴ Здесь возможна перекличка со вторым романом Прево «История Кливленда, побочного сына Кромвеля». А. Франс пишет: «Это – самая мрачная из всех когда-либо сочиненных повестей. Дикие пещеры, чудовищные острова, пиршества каннибалов, старуха, вскрывающая себе тупым ножом вену на руке, чтобы напоить своей кровью девочку-малютку. Прево сам перепугался, создав все эти ужасы, и упивался своим страхом» (Франс А. Приключения аббата Прево // Франс А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Гос. изд. худож. лит., 1960. Т. 8. С. 394).

¹⁵ См.: Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 217.

¹⁶ Там же. С. 217, 222, 224, 229.

¹⁷ Там же. С. 223.

¹⁸ Там же. С. 227.

¹⁹ Буйда Ю. Замок Лохштедт // Новый мир. 2000. №2. С. 181.

²⁰ Освещению этого вопроса посвящена наша статья: Дмитриевская М. Интертекстуальные источники «кастрационного» сюжета у Ю. Буйды // Балтийский филологический курьер. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. №3. Излагаемый в настоящем разделе материал представляет собой краткое резюме этой статьи.

²¹ См.: Буйда Ю. Прусская невеста.

²² См.: Октябрь. 2000. №2.

²³ Имеется в виду микросюжет о том, как фотограф Петром (так!) Иванович познакомился с Лизой (Линдой Морой) и отправился с ней на созданный в его воображении остров (см.: Знамя. 2003. №2. С. 24 – 36).

²⁴ Абельяр П. Указ. соч. С. 20 – 21.

²⁵ О Кокто как о любовнике Жана Маре упоминается также в романе Ю. Буйды «Ермо», см.: Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 151.

²⁶ Буйда Ю. Желтый Дом. Щина. С. 214.

²⁷ Там же. С. 451.

²⁸ См.: Альтман М.С. Достоевский: По вехам имен. Саратов. Изд-во СГУ, 1975. С. 67 – 68.

²⁹ См.: Топоров В.Н. «Бедная Лиза» Карамзина: Опыт прочтения. М.: РГГУ, 1995; Сапченко Л.А. Судьба «Бедной Лизы» // Филологические науки. 2002. №5; Альтман М.С. Указ. соч. С. 176 – 182. Следует отметить, что «Лизин текст» в произведениях Ю. Буйды представлен многообразно: он связан не только с Элоизой и «Бедной Лизой», но имеет и другие источники влияния.

³⁰ Топоров В.Н. Указ. соч. С. 37.

³¹ Другое свидетельство внимания Ю. Буйды к Карамзину находим в романе «Борис и Глеб», где есть персонаж Тур-Туровский, «на короткое время прогремевший повестью “Евгений и Евгения” – странным, впрочем, сочетанием Карамзина и Бестужева-Марлинского» (Знамя. 1997. №2. С. 143). В романе Ю. Буйды «Ермо» есть краткое изложение принадлежащего писателю Джорджу Ермо-Николаеву эссе о Карамзине, где характеризуются его литературные, политические и философские взгляды (Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 110 – 113). В рассказе «Чудо о Буяниках» пристрастием к чтению «Истории государства Российского» Карамзина отличается Прокурор (Буйда Ю. Прусская невеста. С. 88.).

³² Буйда Ю. Желтый дом. Щина. С. 461.

³³ XX век: вехи истории – вехи судьбы: На вопросы анкеты отвечают Игорь Клев, Олег Павлов, Юрий Буйда / Публикация А. Николаева // Дружба народов. 1999. №9. С. 179.

³⁴ См.: Топоров В.Н. Указ. соч. С. 36.

³⁵ Буйда Ю. Прусская невеста. С. 179.

³⁶ Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 176.

³⁷ Буйда Ю. Желтый дом. Щина. С. 286.

³⁸ Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 68.

³⁹ Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987.

⁴⁰ Буйда Ю. Желтый дом. Щина. С. 297.

⁴¹ Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 98.

⁴² Боккаччо Дж. Декамерон. Самара: Изд-во «АВС», 2001. С. 807. Наше обращение к сюжету Боккаччо не случайно – творчество Ю. Буйды отмечено вниманием к этому автору (см., например, рассказ «Царица Критская». – Буйда Ю. Скорее облако, чем птица). Возможно, именно рецепцией новеллы Боккаччо о Лизабетте и голове ее возлюбленного объясняется то место из романа «Город Палачей», где Лиза рассказывает Петрому Ивановичу о своем детстве: «Когда моих родителей убили, мне дали голову папы, завернутую в капустные листья, и велели идти на север. <...> Папину голову он [хозяин] держит в стеклянной банке и не хочет отдавать ни за что» (Знамя. 2003. №2. С. 25).

⁴³ Буйда Ю. Желтый дом. Щина. С. 297.

⁴⁴ В связи с мотивом «мертвой головы» следует отметить достаточно частый в произведениях Ю. Буйды мотив отсечения головы. Так, в рассказе «Аллес» читаем: «Лесхозовский бухгалтер Глаз Петрович утром тщательно выбрился, надушился и, глядясь в помутневшее зеркало, чтоб не промахнуться, аккуратно перерезал себе горло от уха до уха» (Буйда Ю. Прусская невеста. С. 23). В рассказе «Рита Шмидт Кто Угодно» Ахтунг перерезает горло Фуфырю: «Он приподнял газету и рывком выдернул бритву из Фуфырева горла. Надо же, до шеи достал, вздохнул он, вот уж никогда бы...» (там же, с. 139). Это событие становится предметом обсуждения в городке: «Суббота была, старички в парикмахерскую набились. <...> Фуфыря нашли. <...> Лежит себе на топчане, газеткой прикрыт, а газетку подняли – голова набок. Бритвой. До шейных позвонков размахнули. Отсюда – и аж до сюда. <...> Насмерть? Да насмерть же, ясно, бабку хоть на блюдо ложь, отчикали бритвой» (там же, с. 141). В рассказе «Полный бант» Алексей срубает голову Матросу: «...Алексей, метнув шашку, – коронный номер! – уже распластался на земле, обе пули выше прошли. Матрос мгновение-другое так и сидел неподвижно и прямо, потом покачнулся и упал – голова, срубленная шашкой, откатилась в сторону» (Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 285). Этот мотив получает макабрически-шутливое выражение в рассказе «Школа русского рассказа». У матери героя, Ирины Николаевны, «была высокая полная шея, при взгляде на которую, как выразился однажды доктор Шеберстов, рука сама тянется к бритве» (Новый мир. 2000. №5. С. 40). Сходный прием использован в романе «Ермо». После разговоров молодого Ермо с Софьей о России «его сердце немело от предчувствия счастья, как от бритвы, приставленной к горлу» (Буйда. Ю. Скорее облако, чем птица. С. 28.).

В романе «Борис и Глеб» братья Осорбины принимают участие в убийстве князя Курбского: «...князь Глеб взмахивает тяжелой саблей, еще и еще, а затем отсекает голову – с уже закотившимися глазами и залитой кровью седой боро-

дой...» (Знамя. 1997. №1. С. 17). Взятая при этом в плен красавица Дебора становится камнем преткновения в отношениях между братьями. Борис, воображая сцену братоубийства, «думал о мече, с которым он входил в спальню, радовался, что брат спит, *тяжелое железо вмиг перерубало хрупкие позвонки* и погружалось в подушечье брюхо, <...> тело даже не дрогнуло, когда *меч отделил от него голову...*» (там же, с. 19).

В романе «Город Палачей» Пиво-Долливайский рассказывает, как в конце войны полковник СМЕРШа Иван Сергеевич Блок отпустил своего любовника – военнопленного офицера фон Враницкого – и «помог ему добраться до польской границы, после чего *перерезал себе горло*. Он был в белоснежном мундире при золотых погонах <...> и *покончил с собой при помощи золлингенской бритвы <...>*» (Знамя. 2003. №2. С. 37 – 38). Пиво-Долливайский оказывается сумасшедшим; как выясняется, на самом деле события обстояли иначе: «Он своих братьев *зарезал*. <...> Обоих *косой-литовкой по горлу*» (там же, с. 38). Перешедший в реальность романа «Город палачей» герой романа Достоевского прапорщик Эркель жил во Франции, «снял комнату в пансионе, <...> вечерами брился у открытого окна, мечтая *перерезать бритвой намыленное горло <...>*» (Знамя. 2003. №3. С. 62).

В повести «о е животное» мотив отрезанной головы, варьируясь, тоже повторяется несколько раз. Сначала Эмма откидывается на спину так, что голова ее свешивается с диванного валика: «...Даник уставился на ее *вздувшееся и пульсирующее белое горло* в россыпи крошечных родинок» (Октябрь. 2003. №1. С. 82). Далее герой по прозвищу Цейлон рассказывает совершенно фантазмагорическую историю, связанную с отсечением его головы, а затем ее прирастании:

« – Мне было восемь лет, <...> я его запомнил командиром Горном. Он взял меня за волосы и *одним махом снес голову саблей*. Я почувствовал, как *сталь через мясо и жилы прошла, как позвонки хрустнули*, – а он держит меня за волосы и говорит: “Запомни командира Горна. Я тебе *башку снес*, а жить будешь. Вот посмотришь тогда, каково это – *жить с отрубленной головой*”. Отпустил меня, шашку отбросил и аккуратно расстегнул свой воротник. *А вокруг шеи у него – сабельный шрам*. Как у меня.

Он двумя руками спустил ворот свитера, и Эмма увидела *довольно толстый красный шрам, опоясывающий шею Цейлона*» (там же, с. 88).

Результируется развитие мотива в том, что мать Эммы Анна перерезает себе шею ножом. При этом материализуется скрытый фразеологизм «сыт по горло», произнесение которого обычно сопровождается соответствующим жестом:

« – Да потому что надоело – вот так! – И Анна *изо всей силы полоснула себя кованым ножом по горлу*. – Ли-ы-ых...

И уронила голову на грудь. Кровь хлынула в тарелку с окурками и огурцами.

Лиля вскочила, подняла ее голову – зажмурилась: *горло Анны было развалено поперек от уха до уха, а в глубину – небось до позвоночника. Обе артерии перерезаны*» (там же, с. 108).

⁴⁵ Галицкий К.Н. В боях за Восточную Пруссию: Записки командующего 11-й Гвардейской армией. М.: Наука, 1970. С. 270 – 282.

⁴⁶ Буйда Ю. Прусская невеста. С. 7.

⁴⁷ Там же. С. 8. Следует отметить, что в книге «Желтый дом» связь сновидений и литературы отмечена как характерная черта именно русской литературы в силу

особенностей исторического бытия народа: «Из тайников народной души бессознательное стремление к полной жизни прорывалось в сновидения, имеющие форму Слова: сны Пушкина и Одоевского, Гоголя и Гончарова, романы-сны Достоевского <...> Русская культура развивалась как бы внутри и благодаря незатухающему конфликту между Словом и Делом, между Сном и Явью, между Душой и Телом. Двойничество стало навязчивым синонимом русскости. Россия всегда грезилась об Идеале, тогда как Запад был устремлен к Цели. Обитателям Желтого дома в бредовых видениях являются говорящие собаки и вии, пауки и недотыкомки, красные цветы и пиковые дамы, наконец Черт как высшее воплощение чудовищного Зверя, терзающего русскую душу, и самое ужасное, пожалуй, заключается в том, что этот Зверь сочетает в себе Бога и Дьявола, святость и мерзость» (Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. С. 14 – 15). В романе «Город Палачей» о самой жизни говорится как о продолжении сновидений (Знамя. 2003. №2. С. 34).

⁴⁸ См.: Буйда Ю. Борис и Глеб // Знамя. 1997. №1 – 2.

⁴⁹ Ср. следующий фрагмент из книги Ю. Буйды «Желтый дом»: «В детстве Ю Вэ донимал мальчик, чокнутый не только на математике, сколько на цифрах и числах. Он мог часами говорить о расстоянии до звезд, называя числа с количеством нулей, среди которых терялась земля, а человек и вовсе превращался в тень нуля, бессмысленную и ничтожную» (Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. С. 64). В романе «Город Палачей» о числе «с множеством нулей» говорится, что они (то есть нули) «обесмысливают человеческое существование» (Знамя. 2003. №3. С. 30).

⁵⁰ Приведем другие четыре случая: «Рослая синеглазая девушка с широким лбом и бледным лицом...» (с. 26); «Старуха и ее синеглазая племянница...» (с. 27); «Она <...> в упор смотрела на него своими синими глазами» (с. 31); «Высокая, синеглазая, пахнувшая мылом и еще чем-то душистым» (с. 31).

⁵¹ Лавренёв Б.А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Худ. лит., 1982. Т. 1. С. 243. Далее ссылки на рассказ «Сорок первый» даются по этому изданию в тексте статьи с указанием номера страницы. Курсив везде наш. – М.Д.

⁵² Ср: « – Утро вечера мудренее. Вставай, Пятница!

– Никак, рехнулся?.. Господи, боже мой!.. <...> Не пятница – среда сегодня.

– Ничего! Не обращай внимания. Об этом потом поговорим» (с. 248);

« – Ай забыл? Не узнал? Марюта я.

Тонкой прозрачной рукой поручик потер лоб.

Вспомнил, бессильно улыбнулся, прошептал:

– Да... припомнил. Робинзон и Пятница!

– Ой, опять забредил? Далась тебе пятница. Не знаю, который и день. Со всем со счету сбилась» (с. 254).

⁵³ Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. С. 276.

⁵⁴ Там же. С. 277.

⁵⁵ Знамя. 2003. №2. С. 34.

⁵⁶ Айрапетян В. Герменевтические подступы к русскому слову. М.: Лабиринт, 1992. С. 133 и след.

⁵⁷ Буйда Ю. Борис и Глеб // Знамя. 1997. №1. С. 25.

⁵⁸ Знамя. 1997. №1. С. 44.

⁵⁹ Знаковая фамилия: ср. дом инженера Ипатьева в Екатеринбурге, где была расстреляна царская семья.

⁶⁰ Знамя. 2003. №2. С. 57.

⁶¹ Там же.

⁶² Ср.: «Эти *одиннадцать* шагов стали для Кости и его матери роковыми. И спустя годы она иногда безотчетно начинала считать шаги от порога гостиной до порога кухни. *Одиннадцать*. Всегда *одиннадцать*. В этой банальности было что-то непостижимо зловещее. Куда, как пропал мальчик? Ни стены, ни люди не могли ответить на этот вопрос» (Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. С. 185). Семантика одиннадцати – рокового числа – поддерживается в рассказе тем, что следователь Ледюк говорит о своих французских предках, осевших во Франции *в 1801 году* (тоже сверхполное число).

⁶³ Там же. С. 186.

⁶⁴ Там же. С. 378.

⁶⁵ В тексте числительное выделено курсивом самим автором: «Каково же было его удивление, когда в списке не оказалось ни одного женского имени! Десятеро мужчин <...> По всему выходило, что Нуга была *одиннадцатой*» (Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 173).

⁶⁶ Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. С. 330 – 331.

⁶⁷ Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 116 – 119.

⁶⁸ Номинация «Одиннадцатый кордон» встречается на протяжении рассказа шесть раз (Буйда Ю. Прусская невеста. С. 168, 171, 172, 173, 178).

⁶⁹ Буйда Ю. Желтый дом. *Щина*. С. 186 – 200.

⁷⁰ Это же число определяет количество жителей подземного Объекта в романе Ю. Буйды «Борис и Глеб» (Знамя. 1997. №2. С. 108).

⁷¹ Знамя. 2003. №2. С. 47.

⁷² Знамя. 2003. №3. С. 79.

⁷³ Приведем контексты, где Говоруха-отрок и Марютка говорят о *правде*:

« – Не хочу никакой *правды*, кроме своей! Твои большевики, что ли, *правду* открыли? Живую человеческую душу ордером и пайком заменить? Довольно! Я из этого дела выпал! Больше не желаю пачкаться!» (с. 264);

« – Как только отсюда выберемся, уедем на Кавказ. Есть там у меня под Сухумом дачка маленькая. Заберусь туда, сяду за книги, и все к черту. Тихая жизнь, покой. Не хочу я больше *правды* – покоя хочу <...>

– Значит, мне так твои слова понимать, чтобы завалиться мне с тобой на пуховике спариваться, пока люди *за свою правду* надрываются <...> Ты вот *большевицкую правду* хаял. Знать, говоришь, не желаю. А ты ее знал когда-нибудь? Знаешь, в чем ее суть? Как потом соленым да слезами людскими пропитана?

– Не знаю, – вяло отозвался поручик <...>» (с. 264).

⁷⁴ Ср. в этой связи название романа «Говорящие люди» – одного из произведений писателя Ермо в одноименном романе Ю. Буйды о Карамзине, где характеризуются его литературные, политические и философские пристрастия (Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 110 – 113.)